

Сергей Ушакин
Медиум для масс —
сознание через глаз:
фотомонтаж и оптический поворот
в раннесоветской России



«Фотомонтаж, как всякое новое искусство, не случаен. Потребность в миллионах стенных газет, агитплакатов, обложек и т. д. вынудила изоискусство стать в уровень с социалистической стройкой. И тогда в силу отставания старых видов искусства (гравюры, рисунки и т. д.) пришло гибкое, подвижное, пользующееся всеми техническими достижениями фото и полиграфии, искусство фотомонтажа... Фотомонтаж стал распространённым видом нашего самостоятельного искусства, а также и рабкоровского движения. Не красота, не эстетские приемы, а целеустремленность, исходящая из политических принципов, создаёт новый вид искусства».

Бригада художников, 1931 № 5–6

ГАРАЖ.txt

Сергей Ушакин

**Медиум для масс – сознание через
глаз. Фотомонтаж и оптический
поворот в раннесоветской России**

«ВЕБКНИГА»

2020

УДК 7.017.9
ББК 71.063.13+85.163(2)

Ушакин С. А.

Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и
оптический поворот в раннесоветской России / С. А. Ушакин —
«ВЕБКНИГА», 2020 — (ГАРАЖ.txt)

ISBN 978-5-9909717-1-4

Эта книга о том, как фотомонтаж стал одним из самых востребованных жанров в середине 1920-х годов. Соединив в себе документальность (фотографии) и артистизм (фотомонтера), он предложил новый взгляд на реальность: взгляд, в котором разно-родность вещей усиливалась их разнообразностью. Используя фотомонтаж в качестве основного примера, книга прослеживает возникновение оптического поворота и формирование новой «культуры глаза» в первые пятнадцать лет после Октябрьской революции. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 7.017.9
ББК 71.063.13+85.163(2)

ISBN 978-5-9909717-1-4

© Ушакин С. А., 2020
© ВЕБКНИГА, 2020

Содержание

Слова признательности	6
Заострение зрительного нерва	7
Монтаж: искусство кройки и клейки	16
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Сергей Ушакин

Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России

*А наши глаза почти никогда не бывают нашими
глазами.*

Мы на все смотрим глазами других. Чужих.

Глазами ближних и дальних.

Мудрых и безумных.

Врагов и друзей.

*Тех, кто нам авторитет; тех, кому мы
авторитет.*

Мы смотрим глазами родителей, дедов, прадедов.

Потом глазами наших нянек в юбках или брюках.

Потом глазами наших учителей.

*Потом глазами писателей, произведения которых
впитываем в себя.*

*И чем талантливее писатель, тем больше он
влияет на наше зрение.*

***Николай Шебуев, Детские глаза. М.: Изд-во П. П. Сойкина и И. Ф.
Афанасьева, 1922 год***

Издание осуществлено в рамках грантовой программы «ПАР АЖ. txt» Музея современного искусства «Гараж»

На обложке: Эль Лисицкий «Без названия». 1926–1930 годы



© Музей современного искусства «Гараж», 2020

© Сергей Ушакин, текст, 2020

© Андрей Кондаков, макет, 2020

Слова признательности

Это эссе писалось долго – больше шести лет. И его цель, и его тема значительно изменились за эти годы. Проект, казалось, начал жить своей жизнью, двигаясь в направлениях, о существовании которых я не думал, вступая в диалоги, о вероятности которых я не подозревал. К счастью, главное преимущество бесконечных проектов – это возможность долгих разговоров с коллегами и друзьями. Точнее – наличие времени для того, чтобы применить (не спеша) их советы и знания на практике.

Без помощи Михаила Карасика, щедро поделившегося в 2014 году электронной версией редкой книги И. Лина «*Дети и Ленин*», мой интерес к фотомонтажам С. Сенькина и Г. Клущиса, скорее всего, так и остался бы мимолетным увлечением. Я благодарен Михаилу за то, что он смог тогда остановить это мгновение, открыв для меня увлекательный мир советской визуальности. Рекомендации Вадима Басса, Александра Бошковица, Ив-Алана Буа, Оксаны Булгаковой, Эрики Вольф, Светланы Грачевой, Георгия Короткова и Анжелины Лученто помогали мне не заблудиться в лабиринтах изоискусства и фотографии; в свою очередь, отклики Мелани Арндт, Марины Балиной, Мартины Винклер, Алексея Голубева, Брюса Гранта, Дениса Иоффе, Юрия Левинга, Светланы Маслинской, Ольги Шевченко и Ким Шеппели своевременно напоминали о необходимости не забывать о читателе и не теряться в тексте.

Мое исследование было бы невозможно без помощи Илоны Киш, Ильи Старкова, Томаса Кинана, Владимира Теленгатера, Габриеллы Феррари, Станислава Худзика и Кирилла Чунихина. Я благодарен им за содействие в поиске необходимых иллюстраций и источников. Я также хочу поблагодарить галерею «*He болмай: A Collection of the 20th-Century Propaganda*», библиотеку «*Электронекрасовка*», отдел детской литературы им. Котцена редкого фонда библиотеки Принстонского университета, Российскую государственную детскую библиотеку, Российскую национальную библиотеку и Национальный художественный музей Латвии за возможность работы с предоставленными материалами.

Ранние версии данного исследования были опубликованы в виде статей: Realism with Gaze-Appeal: Lenin, Children, and Photomontage (*Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 67, no 1, (2019): 11–64); Авангард упрощенного реализма: дети, Ленин и фотомонтаж (*The Many Lives of The Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's Legacy: New Contexts*. Ed. by Dennis Ioffe and Frederick H. White. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2019, 361–459); Аэроплан вместо крестика или как работать глазу // *Детские чтения* № 2 (2019): 8-25).

Однако, эти статьи никогда не превратились бы в книгу без заинтересованности, энергии и доброжелательной настойчивости Екатерины Сувериной. Я благодарен Екатерине и программе «Г АР АЖ. txt» за поддержку и участие.

За время работы над этим проектом мне повезло встретить людей, которые знают о раннесоветском периоде больше и лучше меня. При их участии я смог исправить и прояснить, улучшить и уточнить, расширить и – разумеется – углубить невнятный ход моих изначальных мыслей. Я бесконечно признателен им за время, усилия, терпение, и, главное, желание помочь. За все ошибки, опечатки и несуразности прошу винить только меня.

Принстон, 22 сентября 2020 года

Заострение зрительного нерва

Когда класс или отдельный индивид устает делать революцию, он требует подачи ее в эстетике.

Николай Чужак, 1925 год¹

Сегодня трудно, почти невозможно представить русский авангард без фотомонтажа. Он появился в России в разгар Гражданской войны, когда общая «картина мира» вдруг распалась на «куски». Целость прошлого восстановлению не подлежала, но из его обломков можно было собрать осмысленную цепь предметов, образов или идей. Фотомонтаж стал своевременным отражением этого состояния социальной разобщенности и смысловой раздробленности. Он показывал, как работать с фрагментами «картины мира», делая ставку не столько на единство создаваемого образа, сколько на связи и разрывы между элементами, из которых он был сконструирован.

Монтаж сводил в одном пространстве разные фактуры и фигуры. Он стал новым *методом* работы с изобразительным материалом и одновременно новой *метафорой* революционной эпистемологии. Разрозненность и раздробленность мира преодолевались здесь не с помощью создания новой рамки, а благодаря последовательному сцеплению – монтажке – деталей. Смысл смонтированной композиции задавался не отдельными изображениями (или словами), а их контрастными сочетаниями. (Илл. 1)

Несмотря на принципиальную важность фотомонтажа для визуальной истории России 1920-1930-х годов, его собственная столетняя биография остается почти нерассказанной. До недавнего времени исследования на эту тему хорошо укладывались в формулу, выведенную еще в 1932 году журналом «Пролетарское фото»: «О фотомонтаже мало говорится, еще меньше пишется. Трудно сказать, почему»².

Первая известная критическая публикация о фотомонтаже в России вышла в четвертом номере журнала «ЛЕФ» за 1924 год³. Небольшая заметка «Фотомонтаж» была опубликована без подписи, и попытки определить авторство этой статьи хорошо отражают общую ситуацию с историей самого жанра. Например, советский историк Леонид Волков-Ланнит в монографии об Александре Родченко 1967 года цитировал слова фотографа (не указывая при этом источника), которые фактически дословно воспроизводили текст статьи из «ЛЕФа»⁴. В 1989 году редакторы солидной американской антологии «Фотография современной эры: европейские документы и критические разборы, 1913–1940» в вводной заметке к английскому переводу статьи приписывали ее авторство – правда, с оговорками – Густаву Клуцису⁵. Историк искусства Маргарита Тупицына в 2004 году в своей монографии о Клуцисе связывала авторство статьи с Владимиром Маяковским, который возглавлял в это время редакцию «ЛЕФа»⁶. Искусствовед Константин Акинша тогда же уверенно указывал, что статью написала Любовь Попова⁷. А составители обширного каталога работ Клуциса, изданного в 2014 году Латвий-

¹ Чужак Н. От иллюзии к материи // За новое искусство / под ред. В. Перцова. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 119.

² Л. П. Джон Хартфильд. Передовой фотомонтер мира // Пролетарское фото, 1932. № 3. С. 15.

³ Фото-монтаж // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 41–44.

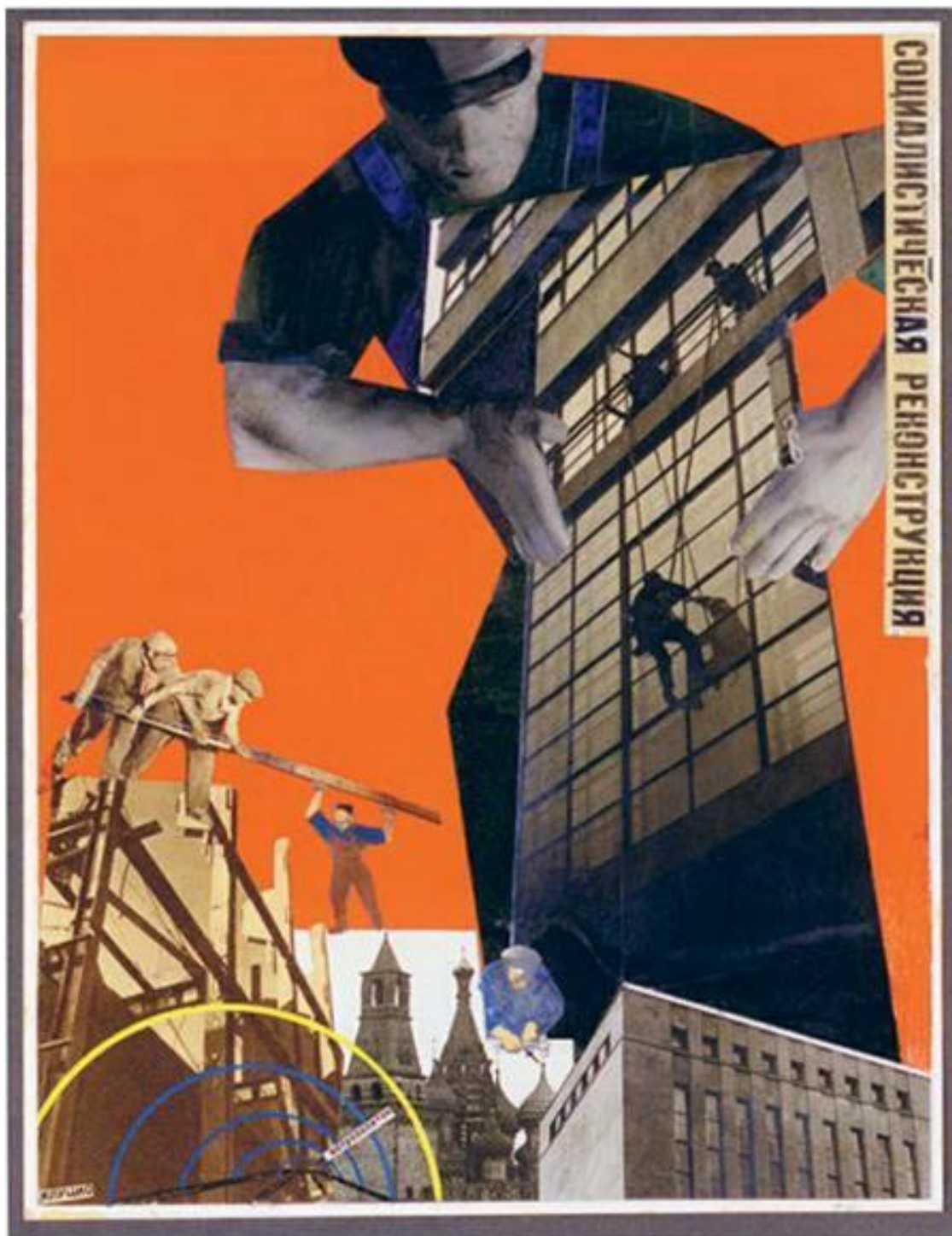
⁴ Волков-Ланнит Л. Ф. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М.: Искусство, 1968. С. 55.

⁵ Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940 / C. Phillips (Ed.). New York: The Metropolitan Museum of Modern Art: Aperture. 1989. P. 211.

⁶ Tupitsyn M. Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism. New York: International Center of Photography; Gottingen: Steidl, 2004. P. 20.

⁷ Akinsha K. Painting versus Photography: A Battle of Mediums in Twentieth-Century Russian Culture // D. Neumaier (Ed.)

ским государственным художественным музеем, посчитали, что статью, скорее всего, подготовил литературовед и издатель Осип Брик⁸.



Илл. 1. Монтаж как способ реконструкции: плакат Г. Клуциса *Советская реконструкция*, 1927 год. Коллекция Латвийского национального художественного музея, Рига, Латвия.

Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2004. P. 33.

⁸ Gustavs Klucis: Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art / I. Derkusova (Ed.). Riga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2014. Vol. 1. P. 71.

Сложности с атрибуцией этой и многих других работ раннесоветского времени понятны и вполне реальны. Но показательно и само отсутствие согласия среди специалистов, вызванное все той же причиной: о фотомонтаже говорится немного, пишется еще меньше; трудно сказать – почему.

В течение последних лет ситуация стала постепенно меняться. Недоступные ранее визуальные работы активно выставляются в музеях; материалы дискуссий прошлых лет постепенно входят в профессиональный оборот, давая возможность реконструировать историю и теорию советского фотомонтажа⁹. Данное эссе – часть этого общего исследовательского желания понять роль документальной фотографии и фотомонтажа в формировании визуального языка раннесоветской эпохи¹⁰.

В отличие от историков искусства, меня фотомонтаж будет интересовать прежде всего как специфическое проявление более широкой кампании по медиатизации советского общества; кампании, в центре которой оказалась «работа по культуре глаза и восприятия»¹¹. Немало профессиональных и общественных дискуссий в течение первых пятнадцати лет после революции было посвящено особенностям зрительных способностей, которые можно было бы использовать для работы с «сознанием через глаз»¹². Общественное развитие страны шло «при постоянном заострении нашего зрительного нерва», – писал в 1927 году художник-конструктор Эль Лисицкий¹³.

«Заострение» зрительного нерва стало одновременно последствием политических перемен и их агентом. По официальным данным грамотность среди людей старше 9 лет в 1926 году составляла 51,1 %¹⁴, и низкий уровень образования был одной из основных причин подобного

⁹ См., например: *Avant-garde and Propaganda: Soviet Books and Magazines in the Archive Lafuente, 1913–1941*. Madrid: La Bahia (Archivo Lafuente); *La Fabrica*, 2019; *Искусство в жизнь. 1918–1925*. СПб.: ФГБУК Государственный русский музей, 2017; *King D. Russian Revolutionary Posters: From Civil War to Socialist Realism, From Bolshevism to the End of Stalinism*. London: Tate Publishing, 2015; *Tupitsyn M. Gustav Klutskis and Valentina Kulagina*; Густав Клуцис, Валентина Кулагина: плакат, книжная графика, журнальная графика, газетный фотомонтаж: 1922–1937 / сост. А. Снопков. М.: Контакт-Культура, 2010; *The Soviet Photobook 1920–1941* / M. Karasik, M. Heiting (Eds.). Gottingen: Steidl, 2015; *Gustavs Klucis / I. Derkusova* (Ed.); *Бархатова Е. Конструктивизм в советском плакате*. М.: Контакт-Культура, 2005; *Avant-garde Art in Everyday Life: Early-Twentieth Century Modernism* / M. Witkowsky (Ed.). Chicago: Art Institute Of Chicago, 2011; *Russian and Soviet Collages. 1920s–1990s*. St. Petersburg: Palace Editions, 2005; *Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932*. Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington; New York: Rizzoli, 1990. О более поздних периодах см. *Koretsky: the Soviet Photo Poster, 1930–1984* / E. Wolf (Ed.). New York: The New Press, 2012; *Aleksandr Zhitomirsky: Photomontage as a Weapon of World War II and the Cold War* / E. Wolf (Ed.). Chicago: Art Institute of Chicago, 2016. См. также сайты журнала «Тогда» (<http://www.togdazine.ru/>), Центра аванграда на Шаболовке (<http://avantgarde.center/>) и Электронекрасовки (<https://electro.nekrasovka.ru/>).

¹⁰ *Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. Производственное движение и фактография*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007; *Комсомолия Телингатера/Безыменского: Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования* / сост. М. С. Карасик, А. А. Россомахин. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2018; *Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»*: Реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи. Комментарии / сост. К. Матиссен и А. Россомахин. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2014; *Маяковский В. Про это*. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. СПб.: Изд-во ЕУСПб. См. также: *Кукулин И. Машины зашумевшего времени*. М.: Новое литературное обозрение, 2015; *Телингатер В. С. Соломон Телингатер. Конструктор графических ансамблей*. М.: Галарт, 2008.

¹¹ См. *Острецов А. О лозунге «Искусство – массам» как идеологическом лозунге: Сводоклад // Искусство в СССР и задачи художников*. М.: Издательство Коммунистической академии, 1928. С. 35. О культурах зрения и способах видения за пределами российского контекста см., например *Grimshaw A. The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Poole D. Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997; *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight* / T. Brennan and M. Jay (Eds.). New York: Routledge, 1996. Обзор истории фотомонтажа в целом см. *Ades D. Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1986.

¹² *Перцов В. Слово – зрительный образ – будущее // Альманах Пролеткульта*. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 91.

¹³ *Лисицкий Э. Книга с точки зрения визуального восприятия – визуальная книга // Искусство книги. 1958–1960. Вып. 3*. М.: Искусство, 1962, С. 168. Любопытным контрастом советской увлеченности новыми оптическими возможностями и новым зрительным опытом может служить «окулярнофобный» (ocularphobic) дискурс, который начал формироваться примерно в это же время в Европе. См. *Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹⁴ К 1939 году этот показатель вырос до 81,2 % (до революции он составлял 24 %). См. Хейнман С. Об излишках рабочей силы и о производительности труда // *Проблемы экономики*. 1940. № 11–12. С. 104 [102–129]. См. также илл. 3 и илл. 4.

повышенного внимания к возможностям работы глаза. Принципиальной, впрочем, была не только сама неграмотность, но и то, как она влияла на выбор способов вовлечения неграмотных в общественные процессы. Вынужденная ориентация на образную подачу информации вела к поиску новых выразительных *приемов* и модификации старых *медианосителей*. Искусствовед Николай Тарабукин, например, призывал в 1925 году к возрождению жанра лубочного плаката для работы с деревенским населением:

Вопрос о лубке <...> может ставиться не в порядке реставрации отжившей формы в ее подлинной сущности, а в порядке использования традиционной формы, имеющей глубокие симпатии в народе, использования ее с совершенно иными целями, нежели те, которые были присущи старому лубку. <...> Эта форма мыслится, как специальная форма агитации в деревне...¹⁵(Илл. 2)

Журнал «Бригада художников» (Федерации работников пространственных искусств) ориентировался на городского читателя, но и он следовал в том же направлении, что и Тарабукин. В 1932 году «Бригада» объясняла читателям, что «плакат, этикетка, текстильный рисунок, художественные выставки, диаграммы, агитбригады» значили для «*новых*» рабочих («выходцев из деревни и мелкобуржуазных слоев города») «гораздо больше, чем печатное слово, не всем из них доступное»¹⁶.

«Инструктаж показом» становился едва ли не главным педагогическим приемом времени¹⁷. Обучение письму и чтению шло одновременно с обучением основам визуальной грамоты. «Мы стоим перед формой книги, – предсказывал Лисицкий, – где на первом месте стоит изображение, а на втором – буква»¹⁸. Даже статистика экспериментировала с формами подачи информации, переводя сухой язык цифр на язык образных диаграмм. (Илл. 3, 4)

Собственно, вот эти поиски наиболее удачного соотношения словесного и графического, текстуального и образного, эстетического и политического и будут основным предметом моего исследования. Разнообразные попытки 1920-1930-х годов направить работу глаза в нужное направление сегодня все отчетливее выступают в виде масштабной и долговременной кампании по реорганизации зрительных установок советской аудитории¹⁹. Эта кампания не имела единого центра и единого плана: ученые и журналисты, художники и режиссеры, педагоги и политики заостряли зрительные нервы своих аудиторий, как правило, по отдельности²⁰. Но именно эти отдельные действия и локальные программы и создали в итоге новый оптический режим – с его собственными институтами и экспертами, теориями и практиками, методами производства и способами потребления визуальной продукции²¹. Разветвленная сеть массовой печати превратила прессу в ключевой механизм формирования не только новых советских

¹⁵ Тарабукин Н. Лубочный плакат // Советское искусство. 1925. № 3. С. 65. См. также: Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны, 1914–1918 гг.: в 2 ч./сост. Т. Г. Шумная, В. П. Панфилова, А. П. Слесарев. М.: ГЦМСИР, 2004–2005.

¹⁶ Вовсы Г. Вопросы наглядной агитации // Бригада художников. 1932. № 5. С. 30–31.

¹⁷ См., например: Л. С. Летняя работа в деревне // Советское искусство. 1926. № 2. С. 58–60.

¹⁸ Лисицкий Э. Книга с точки зрения визуального восприятия. С. 164.

¹⁹ О реорганизации зрения см. подробнее: Crary J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

²⁰ См. сборники документов: Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы/под ред. И. Маца. М.: ОГИЗ, 1933; Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. / Под ред. В. П. Толстого. М.: Искусство, 1984; Художественная жизнь Советской России 1917–1932. События, факты, комментарии. Сб. документов. / Отв. ред. В. П. Толстой. М.: Галарт, 2010.

²¹ См.: Левине Ю. Воспитание оптикой: книжная графика, анимация, текст. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Левине Ю. Революция зримого: образы на сетчатке. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Фокин Д. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М.: Пашков дом, 2015. С. 435–484. См. также: The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures / A. Skrodzka, X. Lu, K. Marciniak (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2020.

взглядов, но и нового – *советского?* – зрения²². Формовка советского читателя была неотделима от формовки советского зрителя²³.

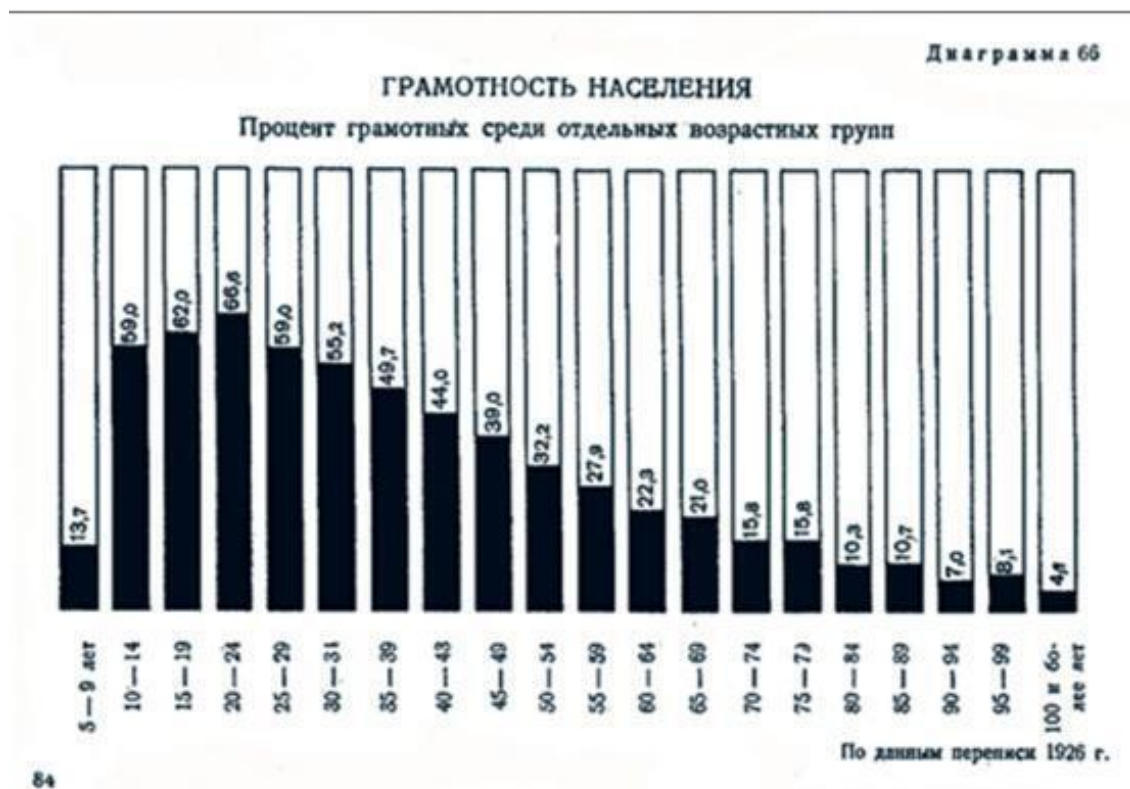


Илл. 2. Вторичное использование традиционной формы: плакат-лубок «Ленин – кормчий советского государства», 1925 год.

Худ. С. Митрофанов (?). Коллекция Российской государственной библиотеки.

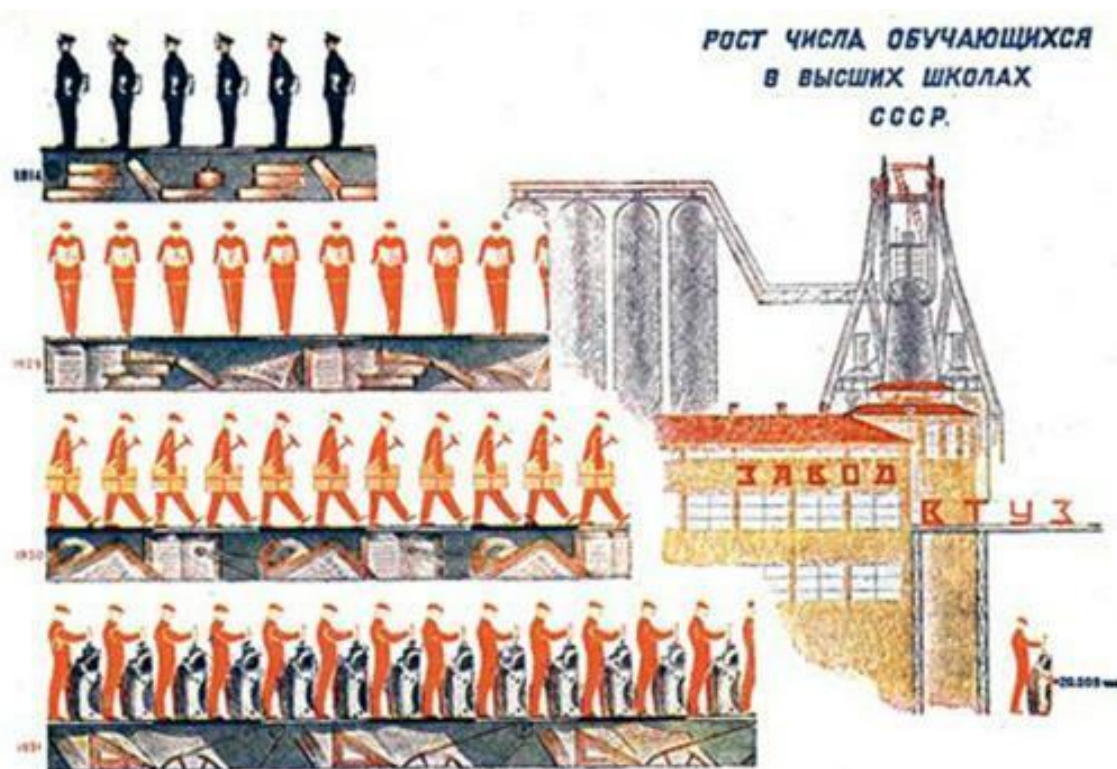
²² О связи советского модернизма и советской визуальности см. две статьи в важном сборнике под ред. Е. Ярской-Смирновой и П. Романова (Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009): Романов П., Ярская-Смирнова Е. «Глазной советский человек»: правила (подо)зрения. (С. 7-16) и Орлова Г. «Карты для слепых»: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху (С. 57-105). См. также Widdis E. Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003.

²³ См. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.



Поиски доступного языка статистики.

Илл. 3. — пример традиционной диаграммы (Источник: «Культурное строительство Союза Советских Социалистических республик». Сборник диаграмм/Сост. А. Я. Подземский, ред. И. Д. Давыдов. Москва-Ленинград: Госуд. изд-во, 1929).



Илл. 4. отражает поиск образного языка цифр. (Источник: Иваницкий И. П. Догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны в 10 лет. Серия из 72 картинных диагр. Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931).

Чтобы подчеркнуть размах этого поворота к оптике, я буду использовать в качестве своего основного источника детскую литературу, которая обычно остается на периферии истории советского фотомонтажа²⁴. Моим ключевым примером будет небольшая фотомонтажная книжка «Дети и Ленин», составленная Ильей Лином в 1924 году по следам траурных событий в связи со смертью Владимира Ленина²⁵. Как и в фотомонтажах, предназначенных «для взрослых», фотокомпозиции в книгах для детей сочетали наглядность с информативностью, преследуя при этом две важные цели. Фактографическая, документалистская природа монтажа подчеркивала объективный характер рассказов о событиях, происходящих в стране. В свою очередь, художественная композиция фотомонтажных иллюстраций позволяла полемически заострить *социальный и политический смысл* фотодокумента. Благодаря своей технологии «кройки и клейки», монтаж избавлялся от «всего лишнего» для того, чтобы передать общий смысл произведения в наиболее отчетливой форме. Такое упрощение реальности, однако, воспринималось не столько как следствие невозможности оценить всю сложность жизни, сколько как потребность увидеть и выделить в ней главное. «Сложность» становилась категорией не количественной, а качественной: минимализм элементов с избытком компенсировался прихотливостью их монтажной организации.

Использование фотомонтажа в раннесоветской литературе для детей дает редкую возможность проследить интересный и сложный процесс диалога, в ходе которого русский авангард и советская визуальная пропаганда выстраивали общее художественное пространство и формулировали общий графический язык²⁶. В 1920 году Эль Лисицкий уверенно обещал: «постигнув план и систему супрематизма мы сложим новое тело земле»²⁷. Это «сложение», как показывает литература для детей, во многом происходило путем монтировки геометрических фигур авангарда с детальным языком документальной фотографии. Абстрактные формы супрематизма приобретали историческую и политическую конкретность благодаря фотоснимкам. Опираясь на технику фотомонтажа, детская книга предлагала своим читателям убедительные визуальные модели политической причастности и социальной местоположенности. Если не вся земля в целом, то, по крайней мере, коммунистическое будущее обретало свою телесность в разнообразных изображениях Владимира Ленина, окруженного первым советским поколением. (Илл.5)

²⁴ В качестве показательного исключения см.: Карасик М. Фотографический проект в детской книге на рубеже 1920-30-х гг. (фотосерия «ГИЗ – Молодая гвардия») // «Убить Чарскую...»: Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е – 1930-е годы / сост. М. Р. Балина и В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 330–361. См. также Карасик М. Ударная книга советской детворы: фотоиллюстрация и фотомонтаж в книге для детей и юношества 1920-1930-х годов. М.: Контакт-Культура, 2010; The Soviet Photobook 1920–1941 / M. Karasik, M. Heiting (Eds.).

²⁵ Лин И. Дети и Ленин. М.: Молодая гвардия, 1924.

²⁶ См. подробнее: Штайнер Е. Что такое хорошо: идеология и искусство в раннесоветской детской книге. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Kachurin P. Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the early Soviet Era, 1918–1928. Evanston: Northwestern University Press, 2013; Pankenier Weld, S. Voiceless Vanguard: The Inf antilist Aesthetics of the Russian Avant-Garde. Evanston, Northwestern University Press, 2014.

²⁷ Лисицкий Э. Супрематизм миростроительства [1920] // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург, М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 45.



Илл. 5. Дети, Ленин и авангард: обложка первого издания книги Ильи Лина (М.: Молодая гвардия, 1924). Худ. Г. Клуцис. Галерея «Не болтай: A Collection of 20th-Century Propaganda» (www.neboltai.org/)

Иллюстрированная литература для детей интересна и другим. Эксперименты по трансформации визуального языка, предназначенного так называемому «массовому читателю», и осмысление логики этой трансформации начались здесь гораздо раньше, чем в литературе в целом²⁸. Жанр детской книги стал – во многом непреднамеренно – опытным полем для выра-

²⁸ См.: Ганкина Э. Русские художники детской книги. М.: Советский художник, 1963; Карасик М. Ударная книга советской

ботки принципов схематической и типической литературы, которые возьмет на вооружение метод социалистического реализма в 1930-е годы²⁹.

Сведя вместе писателей и художников, педагогов и политиков, детей и родителей, детская литература 1920–1930-х годов создала удивительное и во многом беспрецедентное предметно-образное и институционально-дискурсивное пространство, нацеленное на формирование новых медийных практик³⁰. Развитие раннесоветской иллюстрированной книги для детей особенно убедительно свидетельствует о том, что создатели и потребители нового визуального языка формировались в одно и то же время. Новый зрительный язык создавался одновременно с его носителями. Цель моей работы – не столько в реконструкции исторического контекста этого процесса, сколько в своего рода археологии во многом забытых медийных форм, которые сделали возможным появление новой – чувственной – *наглядности* и новой – графической – *грамотности* в первые пятнадцать лет после революции³¹.

детворы: Чегодаева М. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики. 1917–1936. М.: Галарт, 2012. С. 100–110.

²⁹ См. подробнее об этом: Oushakine S., Balina M. Primers of Soviet Modernity: Depicting Communism for Children in Early Soviet Russia // The Pedagogy of Images: Depicting Communism for Children / M. Balina, S. Oushakine (Eds.). Toronto: University of Toronto Press, 2020; Balina, M. Creativity through Restraint: The Beginnings of Soviet Children's Literature. // Russian Children's Literature. / M. Balina and L. Rudova (Eds. New York: Routledge, 2008. С. 1–19. См. также: Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. М.: Новая Москва, 1925; Лилина З. Детская художественная литература после Октябрьской революции. Киев: Культура, 1928; Революция – искусство – дети. Материалы и документы. Из истории эстетического воспитания в советской школе. 1924–1929. / Сост. Н. П. Старосельцева. М.: Просвещение, 1967.

³⁰ См.: Творцы советской детской книги. Прозаики, поэты, художники. Справочник: 1917–1932. / Сост. В. Г. Семенова. М.: Российская государственная детская библиотека, 2017.

³¹ О принципах археологии медиа см. подробнее: Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / пер. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019; Parikka J. What is Media Archaeology? Cambridge: Polity Press, 2012.

Монтаж: искусство кройки и клейки

*Мир монтажей.
Мир сцеплен.
Мысли существуют не изолированно.*

Виктор Шкловский, 1981 год³²

Фотомонтаж предложил новому оптическому режиму понятную и эффективную модель упорядочивания, демонстрации, циркуляции и восприятия изобразительного (и идеологического) материала. Востребованность фотомонтажа определялась рядом тенденций, которые изначально развивались достаточно автономно. Радикальное переустройство страны привело к тому, что эти самостоятельные тенденции переплелись, усиливая друг друга. В условиях прогрессирующего обострения зрительного нерва эзотерические споры о степени (не)соответствия живописной станковой картины требованиям современности неожиданно приобрели политическую злободневность и вполне конкретные социальные последствия.

На содержательных аспектах самого фотомонтажа я остановлюсь подробно позже, здесь я лишь кратко выделю три общие причины, которые, на мой взгляд, обеспечили этому жанру широкую популярность в первые пятнадцать советских лет. *Эстетическая* востребованность фотомонтажа во многом определялась пересмотром канонов реалистической живописи; его *идеологическая* привлекательность была естественным продолжением стремления авангарда активизировать участие масс в организации своей среды, и, наконец, с точки зрения *психологии восприятия* монтаж стал эффективным и эффектным способом смыслообразования, в котором экономия выразительных средств сочеталась с глубиной эмоционального воздействия.

Очерк-манифест Николая Тарабукина «От мольберта к машине» (1923) в концентрированной форме выразил суть искусствоведческих дебатов о необходимости радикальной смены эстетических ориентиров³³. Искусство в кризисе, – констатировал в самом начале очерка Тарабукин (вслед за Освальдом Шпенглером), – некогда «целостный живописный организм» неуклонно разлагался «на составляющие его элементы»³⁴. «Формы бытия и формы творчества» решительно не совпадали³⁵. В такой ситуации смена эстетических ориентиров понималась как необходимость выбора между двумя формами реализма, или, точнее, – между «псевдореализмом» станковой картины, с одной стороны, и «подлинным реализмом» художественно сконструированной вещи, с другой³⁶.

Если традиционная «реалистическая» живопись – согласно Тарабукину – «копировала действительность», предлагая ее правдоподобные версии, то новое поколение художников, по его мнению, резко порывало с этими «натуралистическими, символическими, эклектическими и т. п. тенденциями» и отказывалось от использования художественных приемов, которые

³² Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. С. 51.

³³ Подробнее обсуждение этой темы см.: Арватов Б. Станковое искусство // Б. Арватов. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 43–73.

³⁴ Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923. С. 5.

³⁵ См. Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. Сборники Художественно-производственного совета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. М.: [Худ. – производ. сов. Отд. изд. Наркомпроса], 1921. С. 15.

³⁶ Подробнее о псевдо-реализме станковой живописи см.: Арватов Б. Через пять лет после октябрьского переворота // Б. Арватов. Об агит- и прозискусстве. М.: Федерация, 1930. С29-41; Арватов Б. Утопия или наука? // Там же. С. 56–66. О «подлинном реализме» см. Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 8.

обеспечивали ощущение реальности в картине (свет, перспектива, пространство и т. п.)³⁷. Вектор движения шел «от иллюзионистической изобразительности к реалистической конструктивности»³⁸. *Продуцирование* «подлинных вещей» должно было решительно прийти на смену репродуцированию «предметов действительного мира» на холсте, сцене или в кино³⁹. Пространство, освободившееся в результате «смерти живописи, смерти станковых форм», постепенно занимали «целесообразные и практически необходимые» формы нового искусства⁴⁰.

Реализм, понятый подобным образом, призывал художников не дублировать жизнь, а создавать «свою действительность» – в «формах *своего* искусства» (курсив мой – С. У.)⁴¹. Искусства, не отражающего внешний мир, «не приукрашающего его декоративной бутафорией, а искусства конституирующего, оформляющего внешний быт»⁴². Вместо художественной организации холста предлагалось художественно организовывать повседневность. «Вместо маленького ограниченного числа красок, глины и гипса» предлагалось «работать во всех материалах»⁴³. Из «творца потерявших значение музейных вещей» художник превращался в «созидателя необходимых жизненных ценностей»⁴⁴. (Илл. 6)

В таком контексте фотомонтаж виделся важным переходным этапом от миметической живописи к целесообразной вещи. Благодаря использованию фотографий он сохранял «стремление отжившей натуралистической живописи к точной передаче всех мельчайших деталей изображаемого предмета»⁴⁵.

³⁷ Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 8. См. также: Воронов В. «Чистое» и «прикладное» искусство // Искусство в производстве. С. 19–21.

³⁸ Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 7.

³⁹ Там же. С. 6.

⁴⁰ Там же. С. 18, 44.

⁴¹ Там же. С. 8.

⁴² Там же. С. 35, 44.

⁴³ Штеренберг Д. Пора понять // Искусство в производстве. С. 6.

⁴⁴ Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 22.

⁴⁵ Перцов В. За новое искусство. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 64. См. также: Тарабукин Н. Искусство дня: Что нужно знать, чтобы сделать плакат, лубок, рекламу, смонтировать книгу, газету, афишу, и какие возможности открывает фотомеханика. М.: Новая деревня, 1925. С. 123–25.



Илл. 6. Формируя новый быт: информ-плакат для кино-уголка. Худ. Е. Лавинская, текст Г. Болтянский, (М.: Кинопечать, 1926). Коллекция Российской государственной библиотеки

Но на этом сходство заканчивалось: организационные фотомонтажи не имели ничего общего с иллюзионистскими амбициями живописи. Сохраняя интерес к детали, фотомонтер не превращал условный «холст» в «окно», через которое можно было бы «увидеть» иную, объемную, жизнь. «Холст» в данном случае оставался плоским. Эффекты объема, пространства и глубины, свойственные живописи, целенаправленно нейтрализовались с помощью разно-масштабных фотогруппировок и параллельных изобразительных планов. «Натуралистическое «правдоподобие»» фотоснимков сознательно искажалось благодаря «самым разнообразным пропорциям и соотношениям»⁴⁶. Основой формообразования в фотомонтаже становилась деформация.

Николай Чужак удачно отчеканил логику этого общего эстетического сдвига в виде формулы «от иллюзии к материи», оговорив при этом существенное различие между «натуралистической живописью» и реалистичными фотомонтажами:

Разница, конечно, – в самом назначении. Разница в целях, отличающих оба внешне так схожих приема. В то время, как всякий натурализм характерен неподвижно-замкнутой *самоцельностью*... фотомонтаж весь в *становлении*. Не отжившее и стабилизированное, как фамильный склеп, а постоянно изменяющееся новое, которое еще нужно уметь разглядеть – вот движущаяся установка фотомонтажа.

И: в этом же – его участие в *жизнестроении*⁴⁷.

⁴⁶ Тарабукин Н. Искусство дня. С. 123.

⁴⁷ Чужак Н. От иллюзии к материи. С. 114.

Организационная структура фотомонтажа принципиально обнажала «стыки» и «швы» своей конструкции, оставляя за зрителем право на выбор траектории визуального восприятия. «Сделанность» фотомонтажа не скрывалась, а подчеркивалась. Например, в работе Николая Олышанского (илл. 7) динамика произведения задана структурно-ритмически – с помощью чередования фотофрагментов разных форм, пропорций и степени подробности. Принцип пространственной соразмерности элементов здесь отсутствует.

В работе нет визуальной перспективы, которая могла бы упорядочить элементы композиции, создав иллюзорный режим их соподчинения. Вместо попыток вызвать ощущение пространства, здесь – сознательный акцент на поверхностной, плоскостной монтировке визуальных фрагментов. В итоге фотоснимки оказываются в положении стратегической нестыковки, подчеркивающей прерывность общей композиции. Благодаря их *внутренней* структуре общее отсутствие непрерывности усиливается еще больше: каждый фотоснимок оказывается отдельным «эпизодом» со своим собственным сложносочиненным миром. Перед нами – своеобразный (фото)сериал, развернутый на плоскости. Заполняя лист, фрагменты при этом не выстраивают однозначного пространственного и сюжетного порядка. Они не столько взаимосвязаны, сколько в прямом смысле рядоположены, сосуществуя вместе, но – по отдельности.

Своим методом разрыва-как-способа-связи фотомонтаж обозначил решительный отказ от истории как «дискурса о непрерывном»⁴⁸. Пунктирную структуру фотомонтажной композиции можно воспринимать как своеобразную альтернативу изобразительной и сюжетной последовательности, как общую модель «прерывности, рядов, границ, единств, специфических порядков, дифференцированных автономий и зависимостей»⁴⁹. Образной гармонии и сюжетному единству фотомонтаж противопоставил принцип *разно-видности* и *разно-видения*, т. е. принцип оптической гетерогенности, активизирующий несколько способов зрительного восприятия и несколько центров внимания в одно и то же время. Фотомонтаж, как отмечал журнал «Советское фото» в 1926 году, давал возможность «сознательно собирать и организовать и одновременно – видеть несколько моментов, не останавливаясь на каждом в отдельности (как это бывает при рассмотрении ряда отдельных фотографий), а следуя за разнообразными впечатлениями автора композиции монтажа»⁵⁰.

Разно-видность как прием, собственно, и является структурной основой динамизма фотомонтажных работ: разные режимы зрения (*видение*) провоцируются здесь разными типами (*видами*) изобразительного материала. Жизнеописание в фотомонтаже заменено жизнестроением, точнее – смыслостроением. «Старое искусство организовывало наше созерцание действительности», – настаивал в своем манифесте Тарабукин⁵¹. Фотомонтаж, опираясь на разрывное, фрагментированное, дискретное зрение, избавлялся от созерцательности, активизируя *аналитические* возможности визуального восприятия.

⁴⁸ Фуко М. Археология знания / пер. М. Б. Раковой и А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитарная академия, 2004. С. 52.

⁴⁹ Там же. С. 51.

⁵⁰ Альперович И. О фотомонтаже // Советское фото. 1930. № 1. С. 5.

⁵¹ Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 41.



Илл. 7. Разнородность как разно-видность: плакат «Везде всегда Ленин безраздельно с нами». Фотография и монтаж Н. Олышанского. (Л.: Издание журнала *Жизнь искусства*, 1924) Одобрен Комиссией по увековечиванию памяти В. И. Ленина. Коллекция Российской государственной библиотеки.

Деконструкция мира, однако, не являлась самоцелью; она выступала необходимой предпосылкой для выстраивания связей зрителя. Монтаж рассыпался на части, «чтобы, подобно буквам типографского набора, вступить в новые комбинации для образования нового слова, для нового смысла, для выражения новых идей»⁵².

От мольберта – к машине, от статики – к динамизму, от иллюзорного пространства – к материальной плоскости. Эти новые эстетические ориентиры дополнялись и еще одним принципиальным сдвигом, отраженным в идее «жизнестроения» Чужака. Сознательная установка на активное участие масс в процессе художественного производства требовала коренного переосмысления целей этого процесса. Искусство не останавливалось только на организации бытовой повседневности. В 1928 году на диспуте о «положении современного искусства в СССР и актуальных задачах художников» Владимир Фриче, редактор журнала «Литература и марксизм», призывал своих коллег подвергнуть организации и саму «пролетарскую психику»: «Искусства в своем стиле должны максимально возбуждать психологическую активность и энергию рабочего класса»⁵³. Искусствовед Иван Маца, выступавший на том же диспуте, уточнял:

Для поднятия общей культурности масс требуется не пассивное отражение, а самое активное воздействие на всю политическую и частично идеологически подготовленную уже психо-идеологию самых широких слоев трудящихся. Повторяем – не пассивное отражение, а активное, т. е. сознательное и критическое воздействие⁵⁴.

⁵² Хвойник И. Внешнее оформление общественного быта: вопросы художественного оформления клуба, спортивной площадки, общежития и общественной столовой. М.: Долой неграмотность, 1927. С. 54.

⁵³ Фриче В. М. Вступительное слово // Искусство в СССР и задачи художников. М., 1928. С. 7.

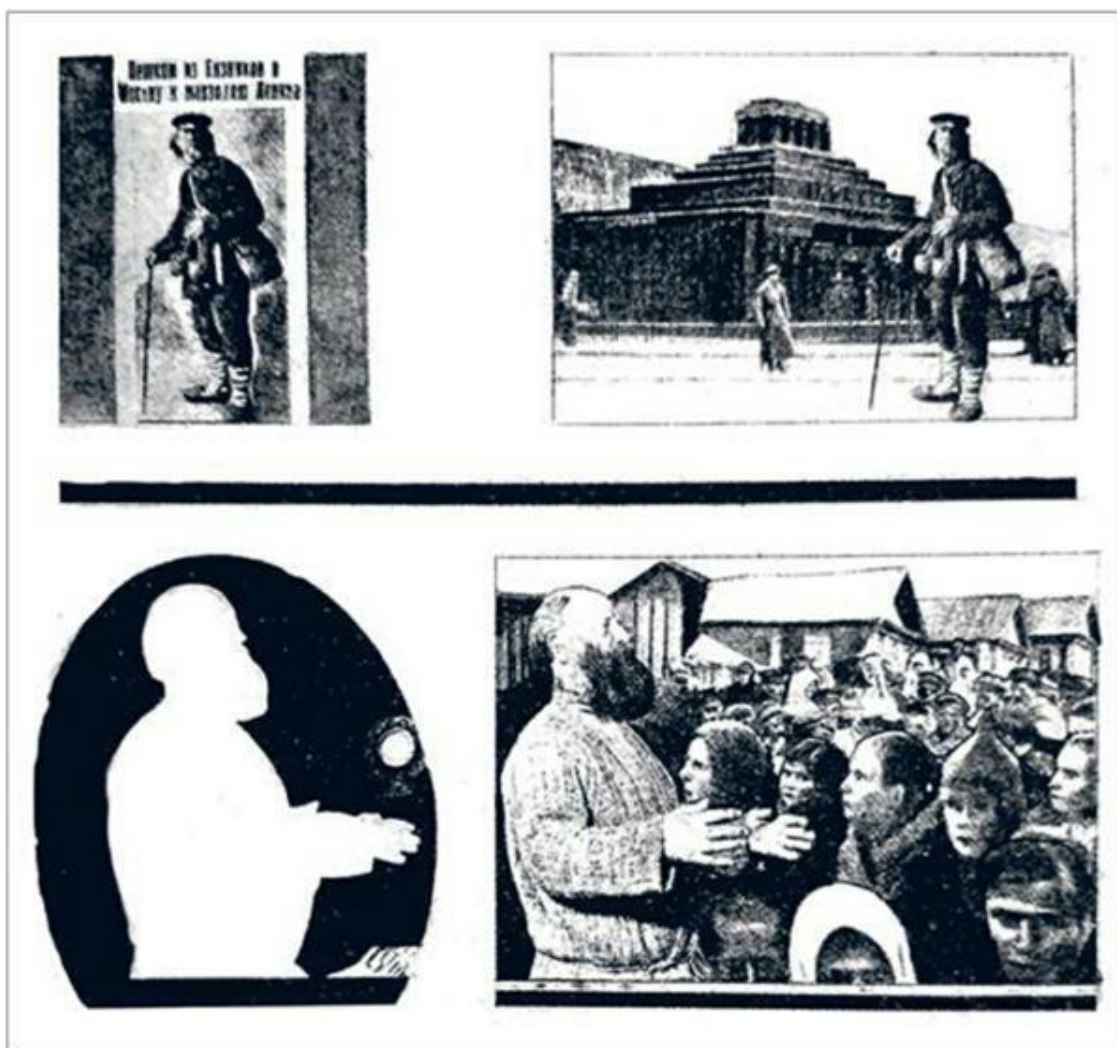
⁵⁴ Маца И. Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников: Доклад // Искусство в СССР и



Илл. 8. Искусство монтiroвки, или «Смотри как»: обложка книги Н. Масленникова (3-е дополненное и переработанное издание. М.: Гос. изд-во, 1929).

Сознательное и критическое воздействие на «психоидеологию» осуществлялось разными способами. Например, бесконечный поток книг, пособий, брошюр и статей учил новую аудиторию, как смотреть картину, делать плакат, рисовать рисунок для стенной газеты или использовать изоматериалы «на службе массовых кампаний»⁵⁵. Обложка пособия Николая Масленникова «Изо-работа в избе-читальне» (1929) показательна в этом плане. (Илл. 8)

Рисунок-мишень в центре обложки одновременно нацеливал и спрашивал свою аудиторию «?» а в самом пособии автор подробно и доходчиво объяснял потенциальным деревенским художникам-оформителям правила использования красок, создания карикатур или подготовки рисунков для световой газеты. Несмотря на такую разножанровость изоработы, на обложку книги были вынесены лишь карандаш, ножницы и банка с клеем. Изоработа, иными словами, понималась прежде всего как работа монтировочная. Выбор предметов для обложки хорошо иллюстрирует и еще одну существенную тенденцию оптического поворота: формирование нового зрения («смотри как») культивировалось в том числе и при помощи разнообразных *телесных* практик. Оптика и моторика шли, так сказать, рука об руку в процессе отбора, классификации и использования изобразительного материала. Работа ножницами следовала за работой глаза.



⁵⁵ См., например, неоднократно переизданные пособия Н. Масленникова «Как смотреть картины» (Москва, 1928), «Учитесь рисовать» (Москва, 1929), «Рисунок в стенной газете» (Москва, 1929). См. также: Гуцин А. С. Самодеятельное изоматериал. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931.

Илл. 9. Искусство «кройки и шитья»: иллюстрации из книги Н. Масленникова в издательстве (3-е дополненное и переработанное издание. М.: Гос. изд-во, 1929. С. 41).

Подпись к изображениям в книге сообщала: «Как сделать рисунок при помощи фотомонтажа. Раб. худ. И. Лейзерова. Здесь даны два примера – наверху, слева, вырезанный из журнала рисунок *“Пешкой из Вязников в Москву к мавзолею Ленина”*, из которого затем вырезывается фигура крестьянина, она наклеивается на другой рисунок, изображающий мавзолей (рис. направо). Таким образом составлен новый рисунок, с новым содержанием. Внизу показано, как следует вырезать из фотографий необходимые фигуры, предметы».

Несколько рисунков в самой книге дополнительно подчеркивали важность навыков «кройки и шитья» в изопроизводстве, поясняя, как составить «рисунок с новым содержанием» из подручных материалов. (Илл. 9) Автор пособия тут же давал серию советов: подбор фотографий для фотомонтажей значительно облегчится, если члены изо-кружка будут «вырезать из старых журналов и газет все иллюстрации, рисунки»; кроме того, работа с рисунками будет еще проще, если завести отдельные папки – чтобы в них «сосредотачивались фотографии» по темам⁵⁶. В еще одной брошюре Масленников сообщал читателям о том, что для создания новых фотомонтажных плакатов «можно не без успеха использовать старые плакаты. Например, для нашего плаката (быстрый темп индустриализации) следует взять, если удастся найти, плакаты, изданные Госиздатом и издательством АХР [Ассоциация художников революции] к кампании по весеннему севу»⁵⁷. А пособие «Книгу и газету – рабочей и крестьянской молодежи», изданное в Хабаровске в 1924 году, печатало пошаговую инструкцию для работников провинциальных библиотек о том, как «составить плакат», например, на тему «Великая французская революция»:

У верхнего листа в середине пишем крупными цифрами дату начала революции, окруженную словами «Свобода, Равенство и Братство», по четырем углам клеим иллюстрации: «Взятие Бастилии», «Людовик XVI в заключении», «Руже де-Лиль поет Марсельезу» и «Дантон Марат Робеспьер» (все иллюстрации взяты из «Нивы»). Среднюю часть листа занимает текст, например: «Первый взрыв народного гнева против угнетателей произошел во Франции в конце XVIII века. Читатель, если хочешь знать, как французский народ завоевал свободу, как он защищал ее против внутренних и внешних врагов и как ее у него вырвали, то читай»: следует список книг беллетристического и научно-популярного содержания, расположенных группами по степени трудности⁵⁸.

Примечательно, что инструкция предварялась комментарием автора о том, что при составлении плакатов «не может и не должно быть ничего заверенного и установленного»; «одна и та же тема может быть трактована бесчисленными образами»⁵⁹. Монтаж сохранял изобразительную свободу выбора, оставаясь при этом, как отмечал художник-конструктор Соломон

⁵⁶ Масленников Н. Изо-работа в издательстве. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Гос. изд-во, 1929. С. 48. А. Лаврентьев, внук А. Родченко, приводит наблюдение Захара Быкова, студента Родченко, который однажды застал своего учителя, сидящего дома на полу и вырезающего из журналов материалы для будущих монтажей (материалы сортировались потом по папкам с надписями – «Звери», «Авиация», «Портреты» и т. п.). См. Лаврентьев А. «Про это»: Маяковский – Родченко // Маяковский В. Про это. Факсимильное издание. С. 50–51.

⁵⁷ Масленников Н. Изо на службе массовых кампаний: изооформление решений XVI партийного съезда в период хлебо-заготовительной и осенне-посевной кампании. М.: Земля и фабрика, 1930. С. 18–19.

⁵⁸ Михайлов. Техника библиотечного плаката // Книгу и газету – рабочей-крестьянской молодежи: Вечер и день книги. Хабаровск: Издание ДБ ЦК РЛКСМ, 1924. С. 38–39.

⁵⁹ Там же. С. 38.

Телингатер, наиболее доступным методом из всех графических средств выражения⁶⁰. Искусствовед Игнатий Хвойник шел еще дальше и прямо выделял «глубокую демократичность» фотомонтажа:

...Не только потому, что он заменяет сложное искусство рисования конструктивно-техническим приемом [монтажки], но и потому, что не брезгает любым соседством, мирно уживаясь на одном поле, в одной композиции и с раскрашенным от руки рисунком, и с цветной аппликацией, и с пересекающим его текстом⁶¹.

Дидактическая важность уроков по активной «вторичной переработке» визуального материала не сводилась только к обучению новых кадров новым оформительским навыкам. Принципиален и эпистемологический эффект такого опыта демократизации изобразительности. *Механическая* деформация «старых плакатов» в процессе их «вырезывания» и переноса вела к *содержательной* трансформации рисунков: «весенний сев» превращался в «ускоренную индустриализацию», а иллюстрации из дореволюционной «Нивы» – в революционный плакат о борьбе против угнетателей. Деконтекстуализация образов привлекала внимание как к условности исходного *контекста*, из которого заимствовался нужный рисунок, так и к условности его собственного *смысла*. Физическое «очищение» изображения от лишнего контекста, возведение его в графический знак, способный (вы)нести новые смысловые нагрузки, становились базовым условием возможности фотомонтажа.

Любопытно, что в «Марксизме и философии языка» Валентина Волошинова, вышедшей в 1928 году, одной из главных тем является проблема реконтекстуализации «чужой речи», т. е. проблема оформления заимствованных выражений в речи говорящего. Косвенная речь у Волошинова превращалась в сложный процесс синтаксической и семантической обработки «чужого» речевого материала. «В формах передачи чужой речи, – отмечал он, – выражено *активное отношение* одного высказывания к другому, притом выражено не в тематическом плане, а в устойчивых конструктивных формах самого языка»⁶². Активное отношение проявлялось прежде всего как стремление к целенаправленному «разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ»⁶³. Чужая речь возникала как набор потенциальных фрагментов, как «папка», из которой нужно было выбрать необходимое для себя выражение. (Илл. 10)

⁶⁰ См.: Телингатер С. Фотомонтаж // Полиграфическое производство. 1928. № 7.

⁶¹ Хвойник И. Внешнее оформление общественного быта. С. 54.

⁶² Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка // М. М. Бахтин. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи/сост. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. С. 446.

⁶³ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 450.



Илл. 10. Вредительские приемы диалогического воображения: плакат, выпущенный Бюро Центральной каталогизации Главного политико-просветительного комитета и Государственного издательства РСФСР, 1929. Худ. Ф. П. Слущкий (?). Коллекция Российской государственной библиотеки.

Хотя о монтаже в своей работе Волошинов не говорит, его идеи в полной мере приложимы и к практике фотомонтажа. Используя картинки старой «Нивы» для новых целей, художники-оформители «расшатывали» и «рассасывали» связь рисунка-знака с его изначальной средой. С помощью ножниц и клея они познавали на практике суть цитатной природы

языка в целом и изобразительного языка в частности: «одна и та же тема может быть трактована бесчисленными образами»⁶⁴. Или, чуть иначе: «любой знак, лингвистический и нелингвистический, устный или письменный... может *цитироваться*, заключаться в кавычки; тем самым он может порвать с любым данным контекстом» и породить «бесконечное множество контекстов»⁶⁵. В рисунке-знаке самодельные фотомонтеры обнаруживали «силу разрыва», дающую этому изображению возможность не только существовать вне контекста, но и вписываться и «сосредотачиваться» в контекстах⁶⁶. И, как показывают серии плакатов Госиздата второй половины 1920 х годов, подобная работа по деконтекстуализации знаков и присвоению чужой речи, естественно, не ограничивалась рамками фотомонтажных проектов: новые «контексты» находились в самых неожиданных местах. (Илл. 11–12)

⁶⁴ Михайлов. Техника библиотечного плаката. С. 38.

⁶⁵ Деррида Ж. Подпись Событие Контекст // Ж. Деррида. Поля философии / пер. Д. Ю. Кралечкина. М.: Академический Проект, 2012. С. 363.

⁶⁶ Деррида Ж. Подпись Событие Контекст. С. 359, 364.



Илл. 11. Сила разрыва: плакат, выпущенный Бюро Центральной каталогизации Главного политико-просветительного комитета и Государственного издательства РСФСР. (М.: Госиздат, 1929). Худ. Ф. П. Слущкий (?). Коллекция Российской государственной библиотеки.

В процессе «кройки и клейки» *происхождение* материала быстро утрачивало свою определяющую смысловую значимость; на первый план выходила способность заимствованных

форм сохранять свою «конструктивную упругость» в рамках косвенной речи⁶⁷. Как напоминал Волошинов, «растворение чужого слова в авторском контексте не совершается и не может совершиться до конца»: в новых плакатах «прощупывается тело чужой речи» (взятой, например, из «Нивы»)⁶⁸. Освобождаясь от визуального присутствия лишнего контекста, «вырезывание» сохраняло его в виде невидимых кавычек: принцип монтажного *разнородности* изображений.



⁶⁷ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 446.

⁶⁸ Там же.

Илл. 12. Связь через разрезывание: плакат, выпущенный Бюро Центральной каталогизации Главного политико-просветительного комитета и Государственного издательства РСФСР (М.: Мосполиграф, 1926). Худ. Илья Шлепянов. Коллекция Российской государственной библиотеки.

Смыслостроение фотомонтажа на практике становилось смылосоставлением. А сам фотомонтаж – искусством косвенной речи.

Критики-искусствоведы 1920-х годов, как правило, единодушны в том, что фотомонтаж, благодаря своей изобразительной реалистичности и технической простоте, оказался «чрезвычайно гибким изобразительным приемом», быстро завоевавшим популярность среди самодельных авторов «клубного плаката, стенгазеты и даже диаграммы»⁶⁹. Гораздо реже отмечается еще одна специфическая особенность советского фотомонтажа; особенность, которая связана не столько с характером его *производства*, сколько с условиями его *бытования*. Эль Лисицкий, например, сравнивая американский рекламный плакат с советским политическим плакатом, отмечал, что эти два типа плаката имеют немало общего, но созданы они в расчете на совершенно различные способы восприятия: «В отличие от американского, наш плакат был создан не для того, чтобы мгновенно быть схваченным глазом из мимо мчащегося автомобиля, но для прочтения и объяснения вблизи»⁷⁰.

Действительно, несмотря на всю свою громогласную публичность, фотомонтаж – это во многом искусство малых форм. Его основными носителями выступали, прежде всего, журнал, газета и стенгазета, книга, открытка или плакат. Высокая степень детализации советского фотомонтажа, его «чрезмерная изо-насыщенность» были не только отражением свойств исходного изобразительного материала, из которого выстраивались фотомонтажные работы⁷¹. Желание «дать максимум материала на минимуме пространства» определялось в том числе и самой социальной возможностью неторопливого, последовательного восприятия смонтированных композиций – в рабочем клубе, избе-читальне, библиотеке или ленинском уголке⁷². (Илл. 13)

Среди работ, посвященных собственно восприятию монтажа, статьи Сергея Эйзенштейна, пожалуй, теоретически наиболее интересны. Предлагая своеобразную феноменологическую интерпретацию жанра, режиссер привлекал внимание к технологии воздействия монтажа на «психо-идеологию» его потребителей. При этом общая позиция Эйзенштейна мало отличалась от взглядов на роль художника в условиях социалистического строительства, которые были сформулированы ранее тем же Тарабукиным или, допустим, Борисом

Арватовым: «художник-политик» или «художник-идеолог» виделся агитатором новых идей и новых форм жизни⁷³. Твердая уверенность Эйзенштейна в том, что произведение искусства «есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке»⁷⁴, тоже вполне совпадала с тезисом о необходимости действенного влияния на трудящихся, который стал общим местом в публикациях о средствах массовой информации в 1920-е годы.

⁶⁹ Хвойник И. Внешнее оформление общественного быта. С. 54. См. также: Формирующееся искусство фотомонтажа: дискуссия в Комкадемии // Бригада художников. 1931. № 5–6; За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦКВКП(б) о плакатной литературе. М.; Л.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1932.

⁷⁰ Лисицкий Э. Книга с точки зрения визуального восприятия. С. 166.

⁷¹ О чрезмерной изонасыщенности раннесоветских плакатов см. Тугенхольд Я. Искусство и революция // Художник и зритель. 1924. № 2–3. С. 71, 72.

⁷² Тугенхольд Я. Современный плакат // Печать и революция. 1926. № 8. С. 61.

⁷³ См.: Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 25–26; Арватов Б. На путях к пролетарскому искусству // Арватов Б. Об агит-и прозискусстве. М.: 1930. С. 27–28.

⁷⁴ Эйзенштейн С. К вопросу о материалистическом подходе к форме // С. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т./под ред. С. Юткевича. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 113.

Нормативной моделью такого влияния во многом служила газета «Правда» – как газета «прямого действия» со «своеобразным характером массовой “будоражницы”»⁷⁵. Журналы и критики пытались сформулировать свои собственные варианты «будораживания» и «перепаживания» психики зрителя. «Полиграфическое производство», например, объясняя методы создания эффективных агитационных изданий, так убеждало коллег-издателей в 1925 году:

Задача агитационной литературы захватить читателя, подчинить его определенной идее, выжечь, запечатлеть в его мозгу тот или другой лозунг, те или иные положения. Сплошной серый текст, хотя бы и с выделенными курсивом или жирными словами, для этой цели положительно не годится. Тут нужно учесть психологию читателя, который далеко не всегда читает книгу, а часто только пролистывает ее⁷⁶. (Илл. 14)

Литературный критик Екатерина Херсонская в статье «На чем строятся художественные приемы в агитации» настаивала на том, что

...Наглядность, чувственная сила восприятия, окраска идей настроением должна быть сейчас доведена до совершенства, до максимального влияния на массы. <...>...публика ждет интересного зрелища, и если и собирается чему-то поучиться, то именно через зрелищное волнение, а не через форму поучения ораторов⁷⁷.



Илл. 13. Максимум материала на минимуме пространства: плакат «В поход за библиотеку. Книгу в массы». (Ростов-на-Дону: Гос. изд-во Севкав. Кр. Отд. Ростов н/ Д, 1929). Худ. Бердыченко.

Коллекция Российской государственной библиотеки.

⁷⁵ См.: Дивильковский А. Профиль «Правды» // Печать и революция. 1927. № 3. С. 7.

⁷⁶ Соколов А. М. Конструктивизм в наборе // Полиграфическое производство. 1925. № 5. С. 22.

⁷⁷ Херсонская Е. На чем строятся художественные приемы в агитации // Коммунистическая революция. 1925. № 15–16, 1925. С. 34.

В свою очередь, С. Шафт в сборнике статей по вопросам внешкольной работы обосновывал необходимость агитации и «окраски идей» законами физики и параллелями из мира животных. Агитация как действие, «которое приводит человека в возбуждение, волнуется, взбудораживает», была призвана стать «внешним толчком», преодолевающим инертность и косность «традиционной русской обломовщины»:

Бесконечно далекие от всякой телеологии, мы, однако, можем с полным правом сказать, что сама природа пользуется в широкой мере методом агитации. <...> «Большинство явнотрачных растений, – читаем мы в одном пользующемся заслуженной известностью учебнике ботаники, – опыляется помощью насекомых... <...> Для того, чтобы насекомые уже издали могли заметить нектарообразующие органы в цветке, развиваются различные запахи и яркие покраски. Такие «зрительные аппараты» образуются чаще всего ярко-покращенными лепестками или чашелистиками (*Nigella*, *Aconitum*), или вообще околоцветником (лилия, тюльпан), но у других (*Astrantia major*, *Richardia aethiopica* и др.) и верховые листья, и осевые части, не принадлежащие цветку, могут служить так называемыми около-цветковыми (*circumflorales*) или внецветковыми (*extrailorales*) зрительными аппаратами»).

Указанное обстоятельство, т. е. наличие агитационных средств в виде этих зрительных аппаратов в растительном мире, для нас крайне интересно в том еще отношении, что оно выявляет жизненное значение агитации. Ведь указанные специально-агитационные органы потому и появились, что они были полезны в борьбе за существование данного вида растений, и самые эти растения потому и существуют и размножаются, что не забывают агитировать о своем существовании насекомым⁷⁸.

⁷⁸ Шафт С. Три метода внешкольной работы // Внешкольное дело. Сборник статей по вопросам внешкольного образования / под. ред. Г. Г. Тумима. Петроград: Кооперативное товарищество «Начатки знаний». 1924. С. 44, 51.



Илл. 14. Задача агитационной литературы – захватить читателя: плакат «Открыта подписка на 1929 г. на единственный в СССР промышленно-экономический и технический журнал (М.: Типография газеты «Правда», 1928). Худ. В. Н. Елкин.

Коллекция Российской государственной библиотеки.

Работы Эйзенштейна примечательны тем, что они не только не забывали о необходимости «специально-агитационных органов», но и объясняли, как можно с помощью монтажа добиться «чувственной» наглядности и «будоражающего» воздействия. Не вдаваясь в детали

обширных рассуждений режиссера, я отмечу два момента, важных для моего исследования. Один из них касается техники монтажного принципа, а второй – специфики восприятия монтажных работ.

К идее монтажа как искусства суммарного воздействия Эйзенштейн возвращался на протяжении всего своего творчества, но две статьи 1928–1929 годов особенно интересны для понимания внутренней механики монтажа. В «Нежданном стыке» (1928), используя спектакли японского театра кабуки в качестве основного примера, Эйзенштейн показал, что зрелище не обязательно должно пониматься только как форма «единого коллективного переживания» (например, спектакль во МХАТе), в котором все участники представления дополняют и усиливают друг друга⁷⁹

⁷⁹ *Эйзенштейн С. Нежданный стык* // С. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т./под ред. С. Юткевича. М.: Искусство, 1967. Т. 5. С. 305.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.